

Grzegorz Kostecki

Konserwacja obrazu "Madonna z Dzieciątkiem i szczygiełkiem"

Ochrona Zabytków 45/3 (178), 192-196

1992

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

KONSERWACJA OBRAZU „MADONNA Z DZIECIĄTKIEM I SZCZYGIEŁKIEM”¹

Obraz *Madonna z Dzieciątkiem i szczygiełkiem* malowany techniką temperową na podłożu drewnianym, należy do zbiorów prywatnych rodziny Popielów. Przywieziony do Polski w latach sześćdziesiątych ubiegłego stulecia, był praktycznie nieznan. Właściciele nie mieli żadnych informacji o jego autorze, warsztacie czy też szkole – określany był mianem „piętnastowiecznej Madonny włoskiej”. Ma on kształt stojącego prostokąta o wymiarach 107,2 x 77,2 cm. W polu wyznaczonym ostrołukową arkadą – dla stworzenia iluzji przestrzeni – przedstawiona jest *Madonna* na tronie z *Dzieciątkiem*, które trzyma w ręku szczygiełka. W dwóch trójkątnych polach powyżej arkady, leżących w bliższej płaszczyźnie wyobrażono po lewej – *Archanioła Gabriela*, po lewej – *Marię*, tworzących scenę *Zwiastowania*. Określenie pierwotnej funkcji i przeznaczenia malowidła było niemożliwe. Mógł on stanowić środkową część polptyku usytuowanego w kościele lub domowej kaplicy. Mógł też być obiektem w pełni samodzielny. Liczne reperacje obrazu spowodowały zmiany estetyczne oraz technologiczne, pogarszające i niszczące stan dzieła. Dlatego powzięto decyzję o jego konserwacji, polegającej na rozpoznaniu techniki i technologii, odślonięciu warstw pierwotnych oraz przywróceniu walorów estetycznych wybranego fragmentu malowidła. Prace konserwatorskie poprzedzone zostały analizą historyczno-artystyczną oraz próbą odtworzenia historii obrazu. Dokładne obserwacje, badania laboratoryjne i porównawcze pozwoliły na wiarygodne odczytanie budowy obiektu oraz czasu wprowadzonych zmian i zniekształceń. W swojej ponad pięćsetletniej historii obraz *Madonna z Dzieciątkiem i szczygiełkiem* poddawany był kilku konserwacjom, wykonywanym dla poprawienia stanu podobrazia i estetyki malowidła. Podłoże obcięto u dołu i ujęto w obramienie z drewnianych listew. Zniszczone fragmenty drewna zastąpiono nowym². Do zestruganego odwrocia przykręcono i przyklejono spongi, a wolne płaszczyzny pokryto warstwą zaprawy gipsowej (fot. 1c). Ubytki zaprawy i malowidła uzupeł-

niono, przemalowując niektóre partie obrazu³. Lico pokryto grubą warstwą werniksu.

W momencie przystąpienia do prac konserwatorskich (1985 r.) obraz był poważnie zniszczony. Niumiętne ludzkie działania znacznie powiększyły uszkodzenia naturalne. Wprowadzone zmiany zniekształciły pierwotny wygląd i utrudniły jego ocenę. Stan obrazu był wynikiem wielu rodzajów zniszczeń wzajemnie od siebie uzależnionych. Ogromne zniszczenia drewna, a zatem i pozostałych warstw, spowodowała wadliwa konstrukcja wtórnego obramienia. Deski podobrazia rozeszły się i popękały, powodując spękania i spęcherzenia zaprawy z warstwą malarską (fot. 1a). Struktura drewna została zniszczona przez drewnojady i grzyby, których metabolizm częściowo rozłożył celulozę, czyniąc powierzchnię drewna kruchą. Obcięcie obrazu u dołu (7-8 cm) zachwiało jego kompozycję i estetykę, już wcześniej zubożoną brakiem złoczonej snycerki, po której zostały tylko ślady. Gruba warstwa żółkniętego werniksu pokrywająca powierzchnię lica uczyniła nieczytelną pierwotną kolorystykę. Liczne retusze i przemalowania zmieniły formę obrazu tak, że trudno było odróżnić wtórnie namalowaną postać *Marii* od oryginału (fot. 1b). Warstwa malarska została mocno przetarta i przemyta – największe ubytki były na twarzach *Madonny* i *Dzieciątka*. Podobnie źle zachowane były partie złoczeń. Płaszcz *Madonny* został zniszczony w całości – rozkład spoiwa oraz wtórny werniks doprowadziły do zmian technologicznych, w wyniku których zanikł błękitny kolor azurytu.

Ogólny wygląd obrazu odbiegał wyraźnie od subtelnego charakteru i intensywnego kolorytu włoskich malowideł tablicowych trecenta czy quattrocenta.

Informacje uzyskane w trakcie badań technologii i techniki oraz stanu zachowania obiektu potwierdziły zasadność i możliwość wcześniejszego założenia konserwatorskiego.

Realizacja prac technicznych i estetycznych składała się z kilku etapów:

1. Usunięcia niepierwotnych nawarstwień z pozostawieniem wtórnego fragmentu zwieńczenia przedstawiającego postać *Marii*⁴,
2. Ustabilizowania i wzmocnienie drewnianego podobrazia,
3. Uzupelnienia ubytków drewna i pierwotnej zaprawy,

¹ Artykuł jest skrótem pracy dyplomowej pod tym samym tytułem przeprowadzonej w latach 1985-1986 w Katedrze Konserwacji Malowideł Sztalugowych i Rzeźby Drewnianej Polichromowanej WKDS ASP w Krakowie pod kierunkiem prof. Zofii Medweckiej.

² Część trójkąta zwieńczenia z postacią *Marii* została namalowana zapewne w II poł. XVIII w. na wtórnie wstawionym fragmencie drewna.

³ Ręka *Boga Ojca* w zwieńczeniu została pokryta kitem, na którym namalowano gołębicę.

⁴ Decyzja pozostawienia tego fragmentu była bezdyskusyjna, zważywszy wartość historyczną przedstawienia dopełniającego całość kompozycji obrazu, mimo odmiennej od oryginału techniki i technologii jego wykonania.

4. Uzupelnienia ubytków złoczeń i malowidła na wybrany fragment obrazu,

5. Próba odtworzenia pierwotnego formatu i wystroju obrazu.

Prace rozpocząłem od podklejenia pęcherzy zaprawy i warstwy malarskiej 5% roztworem kleju karuku. Następnie mechanicznie usunąłem gipsową zaprawę z odwrocia, po zwilżeniu jej kompresami z ligniny nasączonej gorącą wodą. Lico obrazu oczyściłem z wtórnego werniksu i olejnych retuszy używając – po uprzednich próbach rozpuszczalności – acetonu, który jako bezwodny był bezpieczny dla złoczeń i spoiwa pierwotnej warstwy malarskiej (fot. 2a). Wyjątek stanowił wtórny fragment zwieńczenia z postacią *Marii*, gdzie zastosowana technika olejna podyktowała inny sposób postępowania – werniks ściśle związany z warstwą malarską był możliwy do usunięcia jedynie poprzez ścinanie skalpelem. Największe trudności sprawiło usunięcie retuszy temperowych i oczyszczenie polichromii z cienkiej warstwy brudu, będącej pozostałością pierwotnego werniksu. Częściowo zabieg ten wykonałem chemicznie używając dwumetyloformamidu, przeważnie jednak mechanicznie – posługując się ostrym skalpelem i lupą. Podobnie usunąłem wszystkie kity.

Po całkowitym usunięciu niepierwotnych nawarstwień z lica, odjąłem spongi i obramienie, wyjąłem wkręty i gwoździe oraz rozkleiłem powierzchnie styku dodanych listew z obrazem, przygotowując podobrazie do sklejenia i impregnacji.

Proces klejenia odbywał się za pomocą specjalnej aparatury⁵ (fot. 2b). Poszczególne części podobrazia i pęknięcia kleiłem stopniowo 25% roztworem karuku (fot. 2c). Po zakończeniu tych zabiegów uzupełniłem wszelkie konieczne ubytki drewna kitem trocinowo-klejowym. Krawędzie łączenia trzech desek podłoża oraz pęknięcia środkowej wzmocniłem wklejając „jaskółcze ogony” (fot. 3b). Ustabilizowany obraz został poddany impregnacji wzmacniającej strukturę drewna przez zanurzenie w 15% roztworze żywicy akrylowej Paraloid B-72 (prod. angielskiej) w ksylenie na czas 8 godzin⁶.

⁵ Urządzenie do klejenia podobrazii drewnianych w Pracowni Konserwacji Malarstwa i Rzeźby Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu zbudowane według projektu prof. Rudolfa Kozłowskiego.

⁶ Dla zachowania bezpieczeństwa polichromii lico obrazu zabezpieczyłem w całości bibułą japońską, stosując roztwór nitrocelulozy w acetonie – bezwodny i nierozpuszczalny w ksylenie, olejno malowaną postać *Marii* pokryłem bibułą przesyconą 5% roztworem polialkoholu winylu.

Po swobodnym odparowaniu rozpuszczalnika (trzy miesiące), uzupełniłem ubytki pierwotnej zaprawy kitem gipsowo-klejowym⁷ (fot. 3a) i braki pulmentu. Do uzupełnienia złoczeń i ubytków pierwotnego malowidła wybrałem trójkąt zwieńczenia z postacią *Archaniola*, ponieważ był stosunkowo najlepiej zachowany⁸. Braki złoczonego tła uzupełniłem złotem proszkowym i spolerowałem, nadając mu charakter zbliżony do oryginału. Dobór spoiwa punktowania okazał się trudny, zważywszy na trwałość i podobieństwo do tempery jajowej. Zdecydowałem zastosować temperę woskowo-gumową⁹, najbardziej odpowiadającą wymogom malowidła. Farbę sporządzałem ucierając pigmenty z terpentyną i dodając spoiwa¹⁰. Zabieg punktowania przeprowadziłem warstwowo, starając się naśladować technikę malarza. Przedtem lico obrazu zawerniksowałem¹¹.

Końcowym etapem pracy była graficzna próba odtworzenia pierwotnego formatu i wystroju snycerskiego malowidła.

W efekcie przeprowadzonych prac praktycznych odsłoniłem i całkowicie zabezpieczyłem pierwotne warstwy obiektu, co pozwoliło ustalić proveniencję i autorstwo malowidła oraz dało możliwość konfrontacji z podręcznikiem malarskim Cenino Cenniniego¹². Autorem obrazu *Madonna z Dzieciątkiem i szczygielkiem* jest z całą pewnością malarz z Viterbo – Francesco d'Antonio Zacchi, zwany Ballettą, a dzieło powstało we wczesnym okresie twórczości, około 1430-1440 r.

Grzegorz Kostecki

⁷ Wypełniaczem kitu – co technologicznie odpowiadało pierwotnej zaprawie – był gips alabastrowy, poddany procesowi pławienia przez 6 tygodni, a następnie wysuszony i zmieszany na gęsto z 10% roztworem karuku.

⁸ Zasięg uzupełnienia warstwy malarskiej w ramach pracy dyplomowej został ograniczony ze względu na spodziewane trudności i czasochłonność zabiegu.

⁹ 2 części wosku pszczelego rozpuszczonego w benzynie ekstrakcyjnej, 1 część gumy arabskiej rozpuszczonej w dwukrotnej ilości wody destylowanej, 1/10 cz. żółci wołowej, 1/10 części terpentyny aptecznej.

¹⁰ Użyłem pigmentów w proszku firm angielskich – Roberson Ltd. oraz Winsor and Newton.

¹¹ Malowany azurytem płaszcz *Madonny* zabezpieczyłem spreparowanym białkiem kurzym, a następnie całość pokryłem pastą woskową – wosk mikrokryształiczny Cosmolloid 80 H (prod. angielskiej) z dodatkiem 1/10 werniksu retuszerskiego firmy Rembrandt-Talens, wcierając ręką.

¹² Szczegółową analizę stylistyczno-porównawczą oraz odtworzenie przebiegu powstawania obrazu zawarłem w pracy dyplomowej.

THE CONSERVATION OF „THE VIRGIN AND CHILD WITH A GOLDFINCH”

„The Virgin and Child with a Goldfinch” (107,2x77,2 cm) is a tempera painting on a wooden panel, and constitutes part of the private collection of the Popiel

family. Serious damage to the painting and its exceptional historical value decided about its conservation (as part of a diploma work, 1985-1986) which consisted of

deciphering the technology and technique, the disclosure of the original layers and the restitution of the aesthetic merits of a selected fragment.

Through observation and laboratory and comparative research it was made possible to establish the structure of the object and the subsequently introduced changes and deformations. The conservation work included the removal of secondary layers, the stabilization and consolidation of the wooden base (panel), the replenishment of losses and a graphic attempt at reconstructing the original appearance and shape of the painting. As



a.

1. „Madonna z Dzieciątkiem i szczygielkiem” Francesca d’Antonio Zacchi – przed konserwacją:

a. lico obrazu w świetle białym rozproszonym – widoczne pęknięcia desek, ubytki zaprawy i warstwy malarskiej oraz ślady po niezachowanej złoczonej snycerze

b. lico obrazu w świetle UV – widoczne przemalowania i drobne retusze

c. odwrocie obrazu w świetle białym rozproszonym – widoczna konstrukcja obramienia, pęknięcia desek i zniszczona struktura drewna oraz warstwa gipsowej zaprawy (fot. G. Kostecki 1985)

1. „The Virgin with Child and a Goldfinch” by Francesco d’Antonio Zacchi – before conservation:

a. the front of the painting in white diffuse light – cracks in the panel, losses, and traces of destroyed gilded wood-carved decorations visible

b. the front of the painting in ultraviolet light – repaintings and minor additions visible

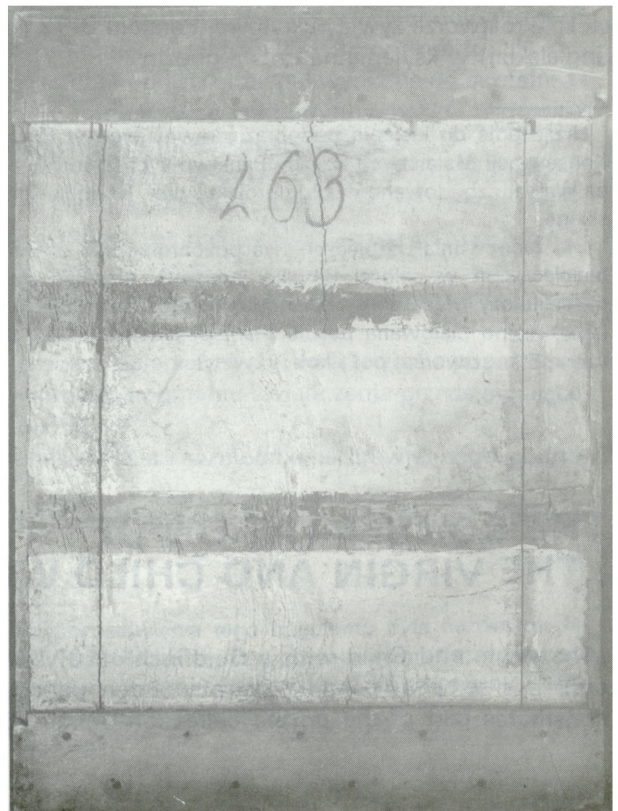
c. the back of the painting in white deffuse light – the construction of the frame, cracks in the panel, dilapidated structure of wood and a plaster ground layer visible (photo G. Kostecki 1985)

a result of the executed work, I disclosed and completely protected the original layers of the object, enabling to determine the origin and authorship of the heretofore unknow painting, and made it possible to confront it with Cennini’s textbook. The author of „The Virgin and Child with a Goldfinch” is with all certainty Francesco d’Antonio Zacchi, know as Balletta, a painter from Viterbo, and it was executed during the early stage of his career, in about 1430-1440.

(translated by A. Rodzińska-Chojnowska)



b.



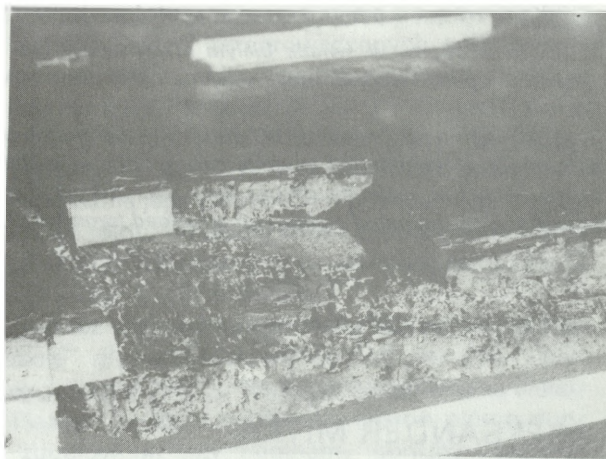
c.



a.



b.



c.

2. „Madonna z Dzieciątkiem i szczygielkiem”, w trakcie konserwacji:

a. twarz Madonny w świetle białym rozproszonym po częściowym usunięciu wtórnego werniksu i olejnych przemalowań – widoczne zniszczenia pierwotnej warstwy malarskiej

b. fragment lica obrazu podczas sklejania pęknięć podobrazia – wyrównywanie krawędzi pęknięcia przez punktowe dociski

c. fragment lica obrazu podczas klejenia trójkątów zwieńczenia – widoczne zniszczenia drewna podobrazia (fot. G. Kostecki 1986)

2. „The Virgin with Child and a Goldfinch” during conservation:

a. Madonna's face in white diffuse light after partial removal of additional varnish and oil repaintings – losses in the original paint layer visible

b. a fragment of the painting's front – the cracks in the panel are being glued and their edges levelled by pressure at chosen points

c. a fragment of the painting's front during glueing the triangular top – dilapidation of the wooden panel visible (photo G. Kostecki 1986)



a.



b.

3. „Madonna z Dzieciątkiem i szczygielkiem” – przed punktowaniem:

a. lico obrazu w świetle białym rozproszonym – widoczny stan zachowania pierwotnej warstwy malarskiej oraz uzupełnienia ubytków zaprawy

b. odwrocie obrazu w świetle białym rozproszonym po odjęciu wtórnego obramienia i usunięcia gipsowej zaprawy – widoczne „jaskółcze ogony” wzmacniające sklezione pęknięcia podobrazia oraz wstawiony fragment drewna z poprzedniej konserwacji (fot. G. Kostecki 1986)

3. „The Virgin with Child and a Goldfinch” – before the pointing process:

a. the front of the painting in white diffuse light – the state of the original paint layer and replenishments of the ground layer visible

b. the back side in white diffuse light after the removal of the secondary frame and plaster ground layer – the „swallow tails” strengthening the glued cracks and an added fragment of wood from a previous conservation visible (photo G. Kostecki 1986)

ALEKSANDER MITKA

1950-1990
40 lat
 WYDZIAŁU
 KONSERWACJI
 DZIEŁ SZTUKI
 ASP w KRAKOWIE

METODA ODWRACALNEGO DUBLOWANIA OBRAZÓW NA PODOBRAZIU PŁÓCIENNYM PRZY UŻYCIU KLEJU PLEXTOL D 360

Podobnie jak inne kleje z grupy Plextoli firmy Röhm (RFN) oraz kleje firmy Lascaux – Plextol D 360 został wprowadzony do arsenału środków konserwatorskich w wyniku ogromnego rozwoju chemii tworzyw sztucznych ostatnich pięćdziesięciu lat. Kleje syntetyczne zaczęły konkurować z tradycyjnymi materiałami stosowanymi w konserwacji, a nawet je wypierać.

Znaczne zainteresowanie konserwatorów dzieł sztuki klejami syntetycznymi wzrosło się po ogłoszeniu apelu do środowisk konserwatorskich na Sympozjum Komitetu Laboratoriów Muzealnych ICOM, które odbyło się

w 1975 r. w Wenecji. Była w nim mowa o ograniczeniu zabiegu dublowania do niezbędnego minimum i rezygnacji ze stosowania mas woskowo-żywicznych do momentu wynalezienia metod i materiałów bezpiecznych dla obrazów. Podkreślono też negatywne skutki stosowania próżni, wysokich temperatur i mas woskowo-żywicznych do dublowania obrazów na płótnie.

W konsekwencji wzrosły się poszukiwania bezpieczniejszych metod i materiałów dla obrazów dublowanych. Zaliczyć do nich należy metodę odwracalnego dublowania obrazów przy użyciu Plextolu D 360. Istota metody